Labyrinthe

4 | 1999
Numéro 4

L'écran noir de 1965

Les formes de violences culturelles en RDA

Xavier Carpentier-Tanguy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/293>
DOI : 10.4000/labyrinthe.293
ISSN : 1950-6031

Éditeur

Hermann

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 1999
Pagination : 73-86

Référence électronique

Xavier Carpentier-Tanguy, « L'écran noir de 1965 », *Labyrinthe* [En ligne], 4 | 1999, mis en ligne le 19 février 2005, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/293> ; DOI : 10.4000/labyrinthe.293

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Propriété intellectuelle

L'écran noir de 1965

Les formes de violences culturelles en RDA

Xavier Carpentier-Tanguy

- 1 Thomas Hobbes fait naître la philosophie politique d'une situation originaire où l'homme est conduit, par son état de nature — où domine la crainte de la mort — à contracter un pacte qui lui assure d'abord la sécurité. Il y a un rapport fondamental de l'histoire à la violence. Aussi n'existe-t-il aucune communauté qui ne soit née d'un rapport qu'on peut assimiler à la guerre. Dans son ouvrage, *Malaise dans la civilisation*, Freud introduit la notion d'une communauté de droit, consécutive au renoncement imposé par contrat à la violence pulsionnelle : l'homme civilisé fait l'échange d'une part de bonheur possible, contre une part de sécurité. Pour les penseurs et les artistes de RDA, cet échange est parfaitement observable. De fait, la RDA était dans l'esprit de ses dirigeants le point de départ — le laboratoire en quelque sorte — d'une vaste entreprise de rénovation de la nation allemande. C'est une constante de leurs discours que de placer la réunification de l'Allemagne à la fois sous la bannière du socialisme et sous celle des traditions humanistes et démocratiques dont le régime est-allemand est censé être l'expression. Ce fut cette grande ambition pour l'Allemagne, la volonté de contribuer à la définition de cette « mission historique » et d'échapper à « la restauration politique, intellectuelle et morale qui sévissait à l'ouest » qui convint de nombreux intellectuels et universitaires réputés comme Werner Krauss, Hans Mayer, Ernst Bloch, Stefan Hermlin ou bien Alfred Kantorowicz de rejoindre l'« autre » Allemagne. La RDA incarnait à leurs yeux « l'avenir de l'Allemagne ». Mais ces enjeux politiques très forts nécessitaient une expression pédagogique claire et constante ; aussi ces penseurs et artistes se virent-ils imposer, en échange de leur participation à la construction des temps nouveaux et de la résolution de la question allemande, l'utilisation d'une grammaire précisément définie dans leur travail : ce qu'il est possible de considérer comme une violence culturelle normative et normée, contractuelle.
- 2 Cette notion de violence culturelle, dans le cadre de la politique culturelle est-allemande, nécessite donc d'observer tout d'abord l'opération idéologique à l'intérieur de la nation¹. Celle-ci prend une forme contractuelle, normative qui peut mener à des distorsions

importantes si la politique culturelle devient outil de répression et de censure. Ces distorsions peuvent devenir des manifestations de violence imposée. Le XI^e Plénum du Parti, organisé en décembre 1965 afin de statuer sur des réformes fondamentales de l'économie illustre cette autre forme de violence. Par un glissement politique qu'il nous faut analyser, ce congrès qui interdit douze films — soit presque la totalité de la production annuelle — et condamna de nombreux auteurs de différentes manières², apparaît comme le dernier débat culturel en RDA.

- 3 La *Deutsche Film Aktiengesellschaft* (DEFA), fondée le 17 mai 1946 en obtenant son permis d'exploitation de l'administration militaire soviétique, possédait une fonction clairement définie : il s'agissait de servir le nouvel ordre social et de combattre le fascisme. C'est pourquoi dès cette époque de manière effective, puis à partir de 1952, lors de la conférence dite de Bitterfeld³ la DEFA adopta les principes du réalisme socialiste. Cette doctrine esthétique est née en 1931 tant d'une forte volonté politique que d'un réel besoin, surgissant des tréfonds de la culture soviétique :

La nouvelle société est née dans le bruit et la fureur, mais elle est née. Les campagnes sont méconnaissables. 50 % de la population rurale vit en kolkhoze. L'urbanisation et l'industrialisation ont connu un essor prodigieux — le prix qu'il a fallu payer relève d'une autre histoire —, l'alphabétisation s'est développée à un rythme effréné et une nouvelle élite sortie des rangs a soif de respectabilité. C'est elle qui exige un nouvel imaginaire, quelque chose qui soit conforme à son ascension sociale. Les temps ne sont plus ceux de la prise du palais d'hiver, de la guerre civile, ni ceux de la NEP. Il faut à cette génération des héros à sa mesure, des héros de la maîtrise : maîtrise de la nature, maîtrise de la vie économique et sociale. Tretz'iakov pourra alors voir les écrivains comme des « ingénieurs des âmes », formule immédiatement attribuée à Stalin. C'est de cette stabilisation que rend compte la nouvelle esthétique du réalisme, esthétique du retour à l'ordre si l'on veut⁴.

- 4 Ainsi dès l'origine la RDA a aligné sa politique culturelle sur celle de l'Union Soviétique. Le traitement des 335 films de fiction produits entre 1961 et 1989⁵ par la DEFA permet de valoriser la grammaire dont disposaient les auteurs.
- 5 Le corpus se divise tout d'abord en deux groupes. Le premier se compose des films dont l'intrigue ou bien le nœud de résolution, se situe avant cette période. Il se compose de 155 films. Par suite, le second groupe analyse les films dont l'intrigue est située après 1961. Les quatre films traitant du 13 août 1961 ont été classés dans ce cadre. L'intrigue de chaque film a été analysée de manière à en isoler les caractéristiques narratives. Le graphe joint ci-dessous⁶ identifie par exemple certaines évolutions et constantes des récits cinématographiques à partir de périodes-repères. Le rôle du progrès technique (nommé *technic*) dans la fiction est plus fortement marqué à la fin des années soixante. En revanche, la période de reconstruction (*Trümmerzeit*) ainsi que celle de la Seconde Guerre mondiale (WW2) constituent des espaces stables de narration. L'effort de légitimation et de valorisation de la RDA (*legitime*) demeure une référence constante. La période de stabilisation succédant à la construction du Mur de Berlin témoigne d'un grand recours à ces valeurs-refuges.

- 6 Les périodes historiques privilégiées et les valeurs transmises par les films témoignent d'un travail de réflexion (au double sens du terme) sur la nécessité de se doter d'un lieu de réconciliation historique. Il s'agit de témoigner des valeurs est-allemandes et de comprendre comment elles s'organisent afin de favoriser la cohésion de la société. Cette pédagogie issue du réalisme socialiste était obligatoire. Il est possible de parler de violence culturelle normée. Un film de 1965 couvert de récompenses internationales (dans les festivals d'Europe de l'Est), *Chronik eines Mordes*⁷, constitue une illustration des valeurs affectives et normatives véhiculées par la politique culturelle est-allemande. Spécialiste des films antifascistes, la DEFA avait une nouvelle fois commandé une œuvre de cette catégorie. Le maire d'une ville de taille moyenne est tué de sang froid. L'enquête, plus qu'une enquête policière s'oriente vers une enquête sociale et historique. Le maire comme le montrent différents flash-back est un ancien dirigeant nazi, responsable de plusieurs massacres. Il a ordonné l'exécution d'une famille sous les yeux d'une jeune fille. Celle, qui des années après, vient venger la mort de ses parents et sa vie brisée. Cette trame narrative classique, faite de retour en arrière explicatifs et de liaisons entre les temps passé et présent, possède cependant une particularité. Il ne contient aucune référence à la RDA. L'ensemble du récit est situé en RFA ce qui établit une continuité géographique et historique avec le Troisième Reich. Libéré sur ordre le sympathisant nazi gravit très rapidement les échelons des représentations politiques. Pendant ce temps la jeune fille connaît de nombreuses difficultés et ne cesse de dire que la guerre, commencée en 1939, n'est toujours pas finie. Le crime constitue son seul moyen d'attirer l'attention sur la politique d'oubli menée (selon la RDA) par la RFA et manifestée par l'utilisation des *Persilscheinen*⁸. Le premier plan que l'on retrouve deux fois avec le même encart, « Es war damals eine alte deutsche Stadt, ein Gemisch von Barok, Romantismus und Krieg⁹ », situe d'emblée l'histoire dans le passé et la RFA appartient à cette époque révolue. Les notions de temps nouveaux et de renaissance des valeurs allemandes sont donc reconnaissables dans ce film. Il s'inscrit clairement à l'intérieur du débat sur la question nationale allemande. C'est pourquoi lorsque l'avocat de la jeune fille décide, à la fin du film, de reprendre son combat, il le fait au nom d'une renaissance. La femme s'était définie comme une étoile morte dont la lumière, fossile de son passé heureux, était encore perceptible. En reprenant le flambeau, il lui rend la vie. La lumière redevient une source d'énergie. Ce retour au corps, à la matière, est rendu possible par l'histoire qui agit comme un baume thaumaturgique. L'ouverture vers l'intérieur, la résolution de

difficultés, constitue la première manifestation des temps nouveaux, base sur laquelle se bâtit cette nouvelle Allemagne.

- 7 *Dschungelzeit*¹⁰, film de 1988, témoigne de la persistance de ce phénomène. Un ancien soldat allemand s'est engagé dans la légion étrangère française afin d'effacer son passé dont il a honte. Il est cependant contraint de combattre en Indochine. Désespéré, il décide de désertir. Le soldat allemand est une victime de l'histoire et celle-ci déborde du cadre habituel de la Seconde Guerre mondiale. L'histoire bégaie d'une guerre à l'autre et comme le Wanderer, le soldat allemand est condamné à l'errance. Découvrant l'existence de la RDA, il décide de s'y rendre puis d'y vivre. Il est convaincu d'avoir retrouvé l'Allemagne. Ce retour (Heimkehr) intègre non seulement un territoire, mais aussi une histoire, une continuité, une durée qui précède l'existence de la RDA. Celle-ci, loin d'être une création récente, représente la pérennité de l'Allemagne, celle qui est restée fidèle aux idéaux et aux Lumières. La RDA constitue l'espace dans lequel se dissolvent tous les drames. *Dschungelzeit* présente l'idée du havre de paix qu'offre la RDA après l'histoire tumultueuse du siècle. Au miroir de ces films s'observe la manière dont s'articule un discours qui cherche à expliquer la naissance du pouvoir et pourquoi il possède cette structure centralisée. Il vient du combat et entend réaliser toutes les aspirations de ceux qui furent opprimés durant les époques précédentes.
- 8 L'application scrupuleuse des décrets de la conférence de Bitterfeld implique une fiction qui ne se pose plus dorénavant en modèle(s) de monde. Intégrée à la sphère sociale, elle ne s'occupe que des personnages représentatifs, c'est-à-dire de métonymies témoignant de la venue à soi, à travers la conquête de sa maturité et de son exacte place, de « l'homme nouveau ». Elle fait alors l'impasse sur ses moyens narratifs, sur sa force de persuasion. A bien des égards, la fiction, telle que la souhaite le SED ¹¹, postule à la force de la représentation et écarte ses propres limites en tant qu'art de l'illusion. Sans admettre la tricherie des agencements narratifs et les artifices d'explication, la fiction socialiste « annule les degrés, les différences de nature entre les héros, les personnages et finalement les personnes réelles »¹². Elle capitule donc devant une de ces composantes, le récit. Il demeure un impensé : en dehors du rêve de la transparence et de la maîtrise, il reste la langue, les images. Le travail de la langue, sur la langue ou bien l'image produisent aussi un sens. Sans eux, c'est la route de l'inconscient, du fantasme qui s'en trouve barrée. Il n'y a plus de distinction « entre monde raconté et monde où l'on raconte ¹³ ».
- 9 Il était alors souhaitable, dans cette optique, que la fiction rende les armes devant le réel, et que vienne un jour où les hommes enfin égaux n'auraient plus besoin de cet outil¹⁴. Cependant le discours historique de la RDA se présentait comme le sursaut, la réaction humaniste et salvatrice d'un cours nouveau, rendu nécessaire par la faillite de la République de Weimar puis celle de la période nationale-socialiste. « Nouveau cours » ou bien « société nouvelle à bâtir », les mots et les images qui circuleront pendant toute l'existence de l'Etat feront appel à un imaginaire fait d'espoirs et de rassemblement des forces générales. Cette volonté affichée permettra, des années durant, à des artistes de se sentir solidaires de la ligne fixée par le Parti Socialiste Unifié, malgré leur expérience multiple de la censure. La formule de Berthold Brecht « je maintiens que ceci est une époque nouvelle, même si elle ressemble à une vieille femme souillée de sang » illustre cette solidarité. Heiner Müller, autre grand dramaturge de la RDA abonde dans ce sens : « Cela a toujours été ma manière de penser. Une dictature au prix de la construction d'un ordre nouveau qui est peut être encore susceptible d'évolution, une dictature dirigée

contre les gens qui ont abîmé mon enfance [...]. C'était notre position, le Nouveau mauvais contre l'Ancien peut-être confortable¹⁵ ».

- 10 Le XI^e Plenum, en décembre 1965, contredit cependant ces idées, et inflige à la DEFA un traumatisme dont elle ne se remettra jamais. Malgré le discours légitimant les sanctions prises, l'art fut manifestement victime d'enjeux politiques, et c'est dans cette mesure qu'il est possible de parler d'une nouvelle forme de violence culturelle.
e 16
- 11 Dans le cas des douze films interdits, ainsi que pour les projets bloqués de manière définitive, il faut tout d'abord observer que les récits ne comportent pas de rupture profonde avec les précédents. Les mêmes thèmes demeurent identifiables (position dans la société, rôle de l'homme face à la technique, particularité de la RDA...).
- 12 *Denk bloß nicht, ich heule*¹⁷, film interdit par le Plenum, illustre ces motifs mais introduit quelques variantes. Il s'agit de l'histoire de Peter Naumann, jeune garçon de 18 ans qui perd son père, quelques mois avant l'examen du baccalauréat. Les premières images du film correspondent aux dernières minutes de vie du père. Allongé dans son lit, il est encore très alerte et une énorme colère avinée semble l'animer. Après avoir éructé que la vie est semblable à une chemise de bébé, courte et sale, il déclare qu'une vie réussie c'est beaucoup de femmes, des kilomètres au compteur et du cognac français. Son fils à son chevet, tente de lui demander s'il l'aime comme un père mais ce dernier ne sait que répondre : « tu comprends, on doit vivre ! ».
- 13 Peter va chercher les jours suivant cette disparition des pères de substitution. Sa quête devient d'autant plus désespérée qu'il apprend par hasard être un enfant adopté. Toutes les figures de père ne parviennent pas à satisfaire ses attentes. Tous les hommes sont profondément marqués par leur expérience de la guerre. Tous portent en eux, très profondément, leur part de responsabilité dans la réalisation du socialisme. Ils sont surpris et peiné de constater que la nouvelle génération ne comprend pas leur idéal de vie. Peter refuse la discipline, l'idée de travail et de combat. Il ne perçoit que docilité, servilité et hypocrisie et réclame le droit de faire ses propres expériences. Pleinement inscrit dans la lignée de l'antifascisme, ce film témoigne de la difficulté d'assurer le lien entre tous les habitants de RDA, et surtout entre les générations. Comme ne cesse de le répéter Peter, les anciens, les pères, les professeurs qui possèdent l'expérience et le devoir de narration, ne peuvent pas parler en son nom. Peter, en plein désarroi, demande pourquoi, lui, qui a grandi « ici où on est socialiste », ne l'est pas. Personne ne peut lui répondre.
- 14 Ce manque d'assurance politique est relevé par différents films de 1965¹⁸. Ces fictions soulignent le vacillement idéologique de la RDA à l'heure des mutations. Cette question n'a pas échappé aux dirigeants est-allemands. Dans le quotidien officiel (*Neues Deutschland*) du 14 décembre 1965, Alexander Busch, chargé des Affaires culturelles, se demande « d'où vient qu'un culte du doute se développe dans les films et les scénarii, dans tout ce que la société représente ? D'où vient cette timidité dans chaque réalisation de ce que la vie peut apporter ? D'où vient aussi que l'homme dans nos scénarii soit représenté comme celui de l'ouest, modèle contre lequel vont la société et l'environnement¹⁹ ? ».
- 15 Or une communauté est un événement historique : il lui faut préserver l'identité de la communauté et relier les trois temps (passé, présent, futur) ; ce qui relève de la fonction du politique. Plus encore, et pour emprunter la formule de Paul Ricœur : « le choix

politique est toujours un arbitrage entre les revendications des diverses générations »²⁰. Les conflits de générations, mis en scène dans les films, ainsi que l'impossibilité de les résoudre, témoignent d'une crise du politique est-allemand. Le besoin d'expérience des jeunes, de vivre le présent, correspond à la nécessité de s'approprier le temps, de sentir le poids des décisions et des responsabilités. Il s'agit donc d'une résistance au discours officiel, c'est-à-dire à la représentation du temps que dessine celui-ci.

- 16 Ce besoin d'alléger le présent apparaît dans le film *Wenn du groß bist, Lieber Adam*²¹ (*Quand tu seras grand, cher Adam*). Il s'agit d'un conte dont la fantaisie s'adresse tout particulièrement aux adultes. Le film s'attaque directement aux tabous, tout comme l'avait fait un film tchécoslovaque de 1963, *Az přijde kocour* (*Un jour, un chat*) de Jasny où un chat au regard magique faisait apparaître tous les mensonges et les travers des personnages. Dans le film est-allemand, le jeune Adam se trouve en possession d'une petite lampe-torche possédant l'étonnant pouvoir de soulager instantanément de son poids, toute personne en direction de laquelle elle est braquée. La personne s'envole alors à quelques mètres du sol et connaît des moments d'euphorie qui cessent avec l'extinction de la lampe. L'une des scènes les plus remarquables est celle où le supérieur du père d'Adam réclame la lampe afin d'en fabriquer des semblables à la chaîne et de connaître un peu de repos. Emporté par son élan, le directeur évoque sa lassitude de devoir se camoufler derrière de faux chiffres de production et des augmentations de cadences fantômes. L'étrange modification de l'attraction terrestre, l'annulation de la pesanteur peut être interprétée comme une métaphore de la pression politique et, peut-être, comme une approche plus humaine de la politique, une compréhension plus individuelle des difficultés qui favoriserait l'amélioration des conditions de vie. L'objet par lequel s'opère la modification, est aussi celui par lequel se fait la lumière. Direction à suivre dans les ténèbres ou bien objet d'émancipation, la lampe symbolise ces lumières techniques dont le socialisme se revendique. La fonction symbolique de la lampe, ainsi que l'évidente métaphore de l'allègement du poids des acteurs, expliquent, dès lors, pourquoi le film n'a jamais été achevé, victime en cours de montage, d'une interdiction définitive. Le feu prométhéen, modernisé et technicisé — symbolisé par la lampe — abolit la pression de l'ordre et des devoirs. Cette fable bonne enfant touchait aux racines mêmes du projet politique du SED. La plus grande partie des films des années soixante prend pour cadre des lieux de production ouvrière. Cette unité de lieu est conforme à la doctrine du *Bitterfelder Weg* invitant au rapprochement entre ouvriers et artistes. C'est pourquoi les œuvres majeures de cette époque prennent pour cadre, soit une entreprise de production agricole (*Ole Bienkopp*, Erwin Strittmatter, 1963), soit une entreprise industrielle, la fabrique (*Der Geteilte Himmel*, Christa Wolf, 1963²²) ou bien directement une école agricole (*Die Aula*, Hermann Kant, 1964). Une autre comédie interdite, *Spur der Steine*²³, témoigne de l'émergence d'une réflexion sur le statut du travail en pays socialiste. Balla, le personnage principal du film, est le chef d'une brigade de charpentiers qui reçoit un nouveau secrétaire tout frais émoulu de son école. Le contraste entre le frère secrétaire et l'homme fort de son expérience, constitue l'un des ressorts principaux du film. De manière ludique, le film emprunte de nombreuses références au western²⁴ mais il n'est que question que de rendement et d'augmentation de cadences, de délais à tenir et de plans irréalisables, de décisions prisent « d'en haut » et de réalité oubliées. Autant de critiques formulées au moment où se mettait en place une réforme économique adoptée par le SED, deux ans plus tôt (15 juillet 1963) sous le nom de « Neue Ökonomische System der Planung und Leitung der Volkswirtschaft » (NÖS). L'enjeu concret de cette réforme fondamentale était de lancer l'économie est-allemande dans une compétition à l'échelle

mondiale et de la stimuler au sein des pays alignés. Cette réforme avait pour effet d'introduire une légère décentralisation des pouvoirs décisionnels et de libérer progressivement les prix afin de permettre des bénéfices à chaque niveau de production. Tout l'appareil productif, ainsi que de nombreuses définitions programmatiques, s'en trouvaient modifiés.

- 17 Ces changements paraissaient très amers à de nombreux fonctionnaires du Parti qui avaient, pour certains d'entre eux, participé à la lutte pour le pouvoir et la victoire du SED. Cette situation fragilisait les tendances réformatrices en dressant les tenants de l'idéologie contre des fonctionnaires plus pragmatiques. La première moitié des années soixante apparaissait pourtant favorable aux évolutions des différents pays du bloc soviétique. La déstalinisation, lancée par Krouchtchev lors du XXII^e Congrès du PCUS, période connue sous le nom de « dégel », rendait à chaque pays une relative liberté idéologique. Walter Ulbricht que la situation allemande obnubilait n'envisageait la progression économique de la RDA qu'en fonction de la frontière commune et de la victoire du communisme à l'Ouest. C'est pourquoi il n'hésitait pas à développer des relations et à favoriser les échanges commerciaux avec les pays capitalistes²⁵. Ces évolutions, qui pouvaient passer pour une volonté d'émancipation et la revendication d'une exception allemande (un *Sonderweg*²⁶ est-allemand), finirent par inquiéter Moscou. Dès le mois d'octobre 1964, Leonid Brejnev — alors au Présidium — est envoyé à Berlin pour y rencontrer Walter Ulbricht, Erich Honecker et les deux théoriciens des réformes économiques, Erich Apel et Günther Mittag. Ce dernier, dans ses mémoires, se souvient d'une rencontre orageuse. Leonid Brejnev n'avait guère apprécié qu'Ulbricht cherche à le convaincre d'une voie qui remette en question le rôle dirigeant de l'Union Soviétique (la phrase pourtant incluse dans le programme du SED de 1963). La question de l'autorité est ici au cœur de notre propos. Ulbricht remet en question le rôle dirigeant de l'Union Soviétique, de la même manière que les films s'interrogent sur la légitimité symbolique des figures du père. Dans le domaine du travail et de la production, la justification des rendements et des cadences, de la dureté et de l'ascèse est réexaminée. L'autorité exercée par les structures ouvrières, les délégués, et finalement le Parti, suscite de nouvelles interrogations : n'existent-ils pas des moyens, des voies plus humaines, plus proches des réalités ? Le Parti dans son centralisme, par sa prétention à résoudre les problèmes de manière bureaucratique et rigide, connaît ainsi une forme d'éloignement de sa base. Ce dont les films témoignent.
- 18 Il serait cependant faux de croire que le XI^e Plénum constituait une démonstration politique propre à la RDA. Au cours de ces mêmes années, une forte activité artistique contraint les dirigeants à réagir dans l'ensemble du bloc soviétique. Dès 1957 mais aussi en 1962, Nikita Khrouchtchev avait annoncé que « sa main ne tremblerait pas pour condamner les écrivains soupçonnés de déviationnisme²⁷ ». Les films sanctionnés lors du XI^e Plénum abordent des thèmes identiques à ceux des années du dégel soviétique. Les angoisses existentielles des jeunes et le silence des anciens semblent un souci commun aux cinéastes de l'Est. Mais la crise hongroise de 1956 a montré le rôle primordial que les intellectuels peuvent jouer dans les évolutions politiques. C'est pourquoi soumis à un strict contrôle — il faut plus de quatre années à la DEFA pour réaliser des films équivalents aux films soviétiques — les premières et timides tentatives de réflexions sociales sont aussitôt réprimées.
- 19 Sur un plan international, le Plénum fut un signe adressé à l'Union Soviétique afin de la rassurer sur ses intentions. Ces interdictions présentaient l'avantage de déplacer

l'affrontement sur un autre terrain que celui de l'idéologie. La sévérité et le choc causés par cette censure, détournèrent l'attention d'une réforme économique (NÖS) en passe d'être un échec²⁸. En sacrifiant les films, Ulbricht sauvait ainsi les apparences. Mais l'étoile montante de ce Plenum fut incontestablement Erich Honecker, alors à la tête du FDJ²⁹. Son discours sur la nécessité d'un Etat « propre » constitue autant de concessions à l'orthodoxie soviétique et à son dirigeant, Léonid Brejnev. Sept années plus tard Brejnev saurait s'en souvenir en le désignant successeur d'Ulbricht.

- 20 Une formidable volonté de maîtriser tous les éléments constitutifs de la société s'exprimait à travers la doctrine du réalisme socialiste. Cette ambition était à double tranchant. Konrad Wolf, l'un des meilleurs cinéastes de RDA et président de 1965 à 1982³⁰ de l'Académie des Arts de RDA, s'était battu des années pour réaliser un film sur le peintre Goya. Le cinéaste y exprime la fascination de Goya pour les idées des Lumières, répandues cependant en Espagne sous la forme des persécutions napoléoniennes. Ce film illustre ses sentiments d'artiste réfléchissant à la légitimité du pouvoir et à son utilisation de la violence. Témoin des évolutions de la politique est-allemande, la fiction joua sur les allusions et les métaphores, les ellipses et les associations avec d'autant plus de nécessité qu'un strict contrôle s'exerça sur elle. Ce langage ne pouvait cependant rien lorsque la politique, maîtresse du jeu, s'emballait.

BIBLIOGRAPHIE

COLL, *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, DEFA-Spielfilme 1946-1992*, publié par le Filmuseum Potsdam. Henschel, Berlin, 1994.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1982.

LHIEM Mira et Antonin, *Les cinémas de l'Est*, Paris, Ed. du Cerf, 1994.

MÜLLER Heiner, *Guerre sans bataille, vie sous deux dictatures*, Paris, L'Arche, 1996 (édition allemande de 1992).

PFLAUM Hans Günther, PRINZLER Hans Helmut, *Le cinéma en République Fédérale d'Allemagne*, Inter Nationes, Bonn, 1994.

RICŒUR Paul, *Temps et Récit, l'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983.

— *L'idéologie et l'Utopie*, Paris, Seuil, 1997.

ROBIN Régine, *Le réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1988.

NOTES

1.L'opération idéologique est valable pour chaque nation, par exemple en France avec le discours réconciliateur d'une France résistante de De Gaulle ou bien chez les communistes à travers le film *La bataille du rail*.

2. Certains furent déplacés de Berlin, à Dresde ou à Leipzig, et nommés à des emplois subalternes. D'autres, principalement des écrivains, furent plus simplement rappelés à l'ordre.
3. Du nom de la ville industrielle nouvelle où se tint, en 1952, cette conférence programmatique de la culture en RDA.
4. Régine Robin, *Le Réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1988, p. 36-37. L'orthographe des noms est celle retenue par l'auteur.
5. Nous n'avons pas retenu les films pour enfants, un genre très prisé en RDA, ni les adaptations musicales.
6. Les trois périodes-repères correspondent à des ruptures politiques : 1961 et l'édification du mur, 1966 et les conséquences du XI^e Plenum puis 1972 et le remplacement du Premier Secrétaire du Parti, Walter Ulbricht, par Erich Honecker.
7. Chronique d'une mort, film de Jo Hasler, 1965.
8. *Persilschein* : « bon de lavage » (lessive Persil). Le terme désigne ironiquement la politique américaine qui permet de « blanchir » le passé de certains scientifiques ou banquiers afin de profiter de leurs compétences.
9. « Il était une fois une vieille ville allemande, un mélange de baroque, de romantisme et de guerre ».
10. Jamais sorti sur les écrans français, le titre du film se laisse difficilement traduire par *Le temps de la jungle*. Un film de Jörg Foth et Tran vu, coproduction RDA/Vietnam.
11. *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (Parti socialiste unifié d'Allemagne), parti unique de RDA.
12. Il s'agit d'une reprise de la théorie des modes de Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957. Traduit en 1977 par Guy Durand, *L'anatomie de la Critique*, Paris, Gallimard.
13. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 12.
14. Il est possible de songer au cauchemar décrit par Walter Benjamin dans son essai, *Der Erzähler* (Le Conteur, dans *Les Illuminations*), selon lequel les hommes, un jour, n'auraient plus rien à raconter.
15. Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht*, Köln, Kiepenheuer und Wietsch, 1992, p. 152.
16. Par cette expression les fonctionnaires du parti appelaient les artistes à peindre sans fard la société.
17. *Denk bloß nicht, ich heule* (Ne crois pas que je pleurniche) : un film de Frank Vogel, réalisé en 1965.
18. L'analyse des films suivants : *Karla*, de Hermann Zschoche, le récit du premier poste d'une jeune institutrice ; *Berlin um die Ecke* (Berlin au coin de la rue) de Gerhard Klein, qui raconte les difficultés d'adaptation de deux jeunes ouvriers et *Das Kaninchen bin ich* (C'est moi le lapin) de Kurt Maetzig, histoire d'une jeune fille amoureuse d'un fonctionnaire arriviste, ne peut être développée ici, faute de place. Les jeunes y écoutent du rock, dansent le twist, portent des blousons de cuir ou rêvent de motos. Autant de symboles de la décadence bourgeoise selon les critiques.
19. *Neues Deutschland*, 14 décembre 1965 : article repris dans Elimar Schubbe, *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*, Stuttgart, 1972, Document 309, p. 1077.
20. Paul Ricœur, *Idéologie et Utopie*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 279.
21. *Wenn du groß bist, Lieber Adam*, (Quand tu seras grand, cher Adam), un film de Egon Günther.
22. Konrad Wolf réalise une adaptation cinématographique fidèle de ce roman en 1964.

23. *Spur der Steine* (*Traces de pierres*) a été écrit par Erik Neutsch. Énorme succès de librairie, il fut, non seulement adapté à l'écran par Frank Beyer, mais aussi sur scène par le dramaturge Heiner Müller (*Das Bau*). Cette pièce ne fut cependant pas reconnue par Erik Neutsch.

24. La première scène du film s'amuse d'ailleurs de cette situation en montrant la brigade de Balla : sept hommes en grande tenue et portant un vaste chapeau, descendant de front la rue centrale du chantier, tels des cow-boys.

25. Entre 1962 et 1964, les échanges commerciaux entre l'Union Soviétique et la RDA progressent de 15,7% alors que ceux qu'entretient la RDA avec les pays capitalistes augmentent de 36,5%.

26. Terme signifiant « chemin particulier » et employés par de nombreux penseurs et universitaires.

27. Vraisemblablement afin de s'assurer le soutien de la ligne dure des communistes, il avait déclaré en 1962 à Moscou, à la sortie d'une exposition d'art pictural consacré au fauvisme et au cubisme : « Nous ne dépenserons pas un kopeck pour cet art-là [...] Qu'on me donne une liste des gens qui veulent partir à l'étranger, pour le soi-disant monde libre. Nous vous donnerons des passeports dès demain et vous pourrez partir, vous n'avez pas d'avenir ici. Ce qui est accroché ici est antisoviétique, amoral [...] L'Histoire nous jugera peut-être, mais pour le moment l'Histoire nous a placés à la tête de l'Etat, et nous sommes responsables de tout ce qui se passe. Aussi allons-nous maintenir une politique artistique stricte [...] Messieurs, nous vous déclarons la guerre », in Mira et Antonin Liehm, *Les Cinémas de l'Est*, Paris, Éd. du Cerf, coll. « Septième Art », 1989, p. 209.

28. Erich Apel, chef de file des réformistes et théoricien du NÖS, se donna la mort dans son bureau, quelques jours avant le début du Plenum.

29. Structure d'encadrement politique (et sportif) des jeunes est-allemands.

30. Konrad Wolf est le fils de l'écrivain Friedrich Wolf et le frère de Markus Wolf (ancien chef des Services de renseignements de RDA, le Karla des romans de John Le Carré). Il meurt en 1982. Il avait réalisé *Goya* entre 1971 et 1972.

RÉSUMÉS

En présentant des films, représentatifs de la fiction de RDA entre 1961 et 1989, cet essai cherche à isoler deux formes de violence culturelle. La première, contractuelle, entre les auteurs et le pouvoir, cherche à favoriser la coercition d'un groupe soumis à des épreuves. La seconde forme de violence culturelle sacrifie des œuvres et des auteurs de bonne foi pour le profit (et la survie) des seuls dirigeants. Seule une forte distorsion des valeurs légitimatrices du pouvoir permet ces formes de violence.

The black screen in 1965. Shapes of cultural violence in the Democratic Republic of Germany. — By presenting films representative of the East German fiction between 1961 and 1989, this article seeks to isolate two forms of cultural violence. The first one — which can be called “contractual” — functions between the author and the political power and aims at favouring the coercion from a group submitted to tests. The second one sacrifices works and good faith authors to the sole benefit (and thereby to the survival) of political leaders.

AUTEUR

XAVIER CARPENTIER-TANGUY

Xavier CARPENTIER-TANGUY rédige sa thèse d'histoire au Centre Marc Bloch de Berlin. Il travaille sous la direction de Monsieur Michäel Werner (EHESS) sur le sujet : « visions du temps et écritures de l'histoire en RDA, de 1961 à 1989, au miroir de ses films de fiction ».